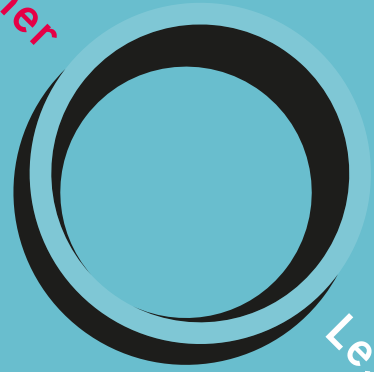


Wagner



Readings

Lesarten

Wagner

Dieter Gutknecht

**Richard Wagner: »Über das [mein] Dirigieren« (1869) –
Vom Einsteiger zum interpretierenden Dirigenten**

Beitrag zum Symposium

*Wagner-Lesarten – Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen« im Blickfeld
der ›Historischen Aufführungspraxis‹*

am 29. September 2017 in der Universität zu Köln

Online-Version

Der Original-Beitrag findet sich wortgleich in:

Wagner-Lesarten – Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen« im Blickfeld der »Historischen Aufführungspraxis«, hrsg. von Kai Hinrich Müller, Köln 2018 ff.

Keine Übereinstimmung der Seitenzahlen in Online- und Printausgabe.

Online-Version verfügbar unter der Lizenz:

»Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz« (CC BY-NC-ND 4.0).

Veröffentlichungsjahr: 2018

Mit freundlicher Unterstützung der



Richard Wagner: »Über das [mein] Dirigiren« (1869) – Vom Einsteiger zum interpretierenden Dirigenten

Dieter Gutknecht

Die ersten Dirigate Wagners fallen in eine Zeit, in der das Berufsbild des Kapellmeisters weitverbreiteter sowie grundsätzlicherer Diskussion preisgegeben und überhaupt nur eine überschaubare Anzahl an Dirigenten bei Theatern in Deutschland angestellt war. Zu den ersten Vertretern dieses neuen musikpraktischen Metiers gehörten Carl Maria von Weber, Louis Spohr, Gaspare Spontini, Heinrich Dorn und Felix Mendelssohn Bartholdy, um nur einige zu nennen. Noch in den 1830er-Jahren wurde die Notwendigkeit eines Dirigenten als solistische Position vor dem Orchester diskutiert. Man duldete das Dirigieren als »nothwendige[s] Uebel«¹, da es »für den Zuhörer [als] störend« empfunden wurde. Daraus kann man folgern, dass ein Dirigent seine Dirigierbewegungen vor dem Publikum so gut und oft wie möglich, wenn nicht verbergen, so doch möglichst klein halten sollte, da ein Zuviel durchaus als »Eitelkeit« und »Wichtigthun« aufgefasst werden konnte:

Den meisten Grund suche ich in der Eitelkeit und in dem Wichtigthun der Dirigenten, die den Commandostab [!] nicht aus den Händen legen wollen, theils um sich immer dem Publicum zu zeigen, theils um nicht merken zu lassen, daß ein tüchtiges Orchester auch ohne ihre Anführung Gutes leisten kann.

Der ideale Dirigent scheint nach dem Autor derjenige zu sein, der lediglich den Einsatz gibt, Tempoänderungen markiert und in langsamen Sätzen durchgehend schlägt, um das Orchester zusammen zu halten. »Es darf kein affectirtes, caricirtes Dirigiren werden, das bei Forte stark, bei Piano minder stark aufschlägt oder bei vorkommenden Fehlern dem Fehlenden ein Gesicht schneidet. Dies alles gehört höchstens in die Probe, aber nicht vor das Publicum.« Eine ähnliche Meinung findet sich in einem weiteren Artikel, in dem gleichfalls die Notwendigkeit des vor dem Orchester wirkenden Dirigenten – hier verstanden vornehmlich als Taktschläger – angezweifelt wird. Abermals heißt es, dass ein exzellent vorbereitetes Ensemble »weder das präceptorische Schwingen, Umherschwadroniren und wiederhallende Niederschlagen des Scepters, noch das gleich ekelhaft störende Stossen, Stampfen und Tacttreten mit dem Fusse« [nötig habe], »um das wohlorganisirte und disciplinirte Truppencorps in schöner Ordnung zu halten«.²

¹ »Vom Dirigiren und insbesondere von der Manie des Dirigirens«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* Bd. 4 (1836), S. 129 (Artikel ist mit »mr« unterzeichnet). Die Folgezitate ebd.

² Ignaz von Seyfried, »Selbsterfahrungen auf Berufswegen, der Tactirstab«, in: *Caecilia* Bd. 13 (1831), S. 236. Ich beziehe mich auf Quellen, die Julian Caskel bereits zum Teil ausgewertet hat: »Antizipation und Animation des Klangs. Zur Geschichte und Bewertung allzu theatralischer Gesten des Dirigenten«, in: *Maestro! Dirigieren im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Alessandro di Profio und Arnold Jacobshagen, Würzburg 2017, S. 199–220.

Dem damaligen Publikum – vielleicht wohl eher einem Teil der zeitgenössischen Kritiker – war es durch die Präsenz des neuen »Organisator-dirigenten« offensichtlich nicht leichter gemacht worden, dem gewohnten Konzertgenuss nachzuhängen. Einige – wie Ignaz von Seyfried, der Wiener Dirigent, Komponist und Musikschriftsteller – trauerten noch um die alte Praxis, in der Konzerte und Opern entweder vom Konzertmeister an der Violine oder durch den Continuo-Spieler am Cembalo bzw. Hammerflügel geleitet wurden.³ Er begründet dies damit, dass ein großes Ensemble mit Chor, Solisten und Statisten, das »aus dem tiefsten Hintergrunde einer grossen Bühne [...] herarrückt, in der bedeutenden Ferne nur schwach das leis' ertönende Orchester vernehmen, beim blendenden Lampenschimmer kaum die Conturen des manövrierenden dünnen Stäbleins gewahren, vielweniger noch dessen telegraphische Signale unterscheiden kann.«⁴ Beide Beobachtungen sind Erfahrungswerte des langjährigen Kapellmeisters am Theater auf der Wieden, die es durchaus zu beachten gilt. Bei den zur damaligen Zeit tatsächlich häufig gering besetzten Orchestern – viele mussten mit einer Ausstattung von vier ersten, vier zweiten Violinen, zwei Violon, zwei Violoncelli, zwei Kontrabässen und einfacher Bläserbesetzung auskommen – half es der Hörbarkeit tatsächlich nicht viel, wenn die Orchester noch vor der Bühne auf gleicher Höhe des Parterrebodens ihren Platz hatten.

Bislang kaum beachtet, sowohl für Bühne und Zuschauerraum als auch für die Orchesterspieler, ist die Beleuchtung im Theater während der Aufführungen. Wenn Seyfried die Beleuchtungssituation mit »beim blendenden Lampenschimmer« beschreibt, kann diese offenbar weder für die Bühnen- noch für die Orchesterbereiche als ideal bezeichnet werden. Wie das *Allgemeine Theater-Lexikon* 1841 schrieb, ist die seit 1812 (Drury Lane Theatre in London) eingeführte Gasbeleuchtung, »die die Nacht in Tageshelle zu kleiden vermag«⁵, zwar »im Zuschauerplatze und in den Räumen außer der Bühne« installiert gewesen, aber wohl nicht im Bühnenbereich. Hier wurde noch eine »Oehl- oder Talgbeleuchtung« eingesetzt, die aber nicht so lichtstark wie die moderne Gasbeleuchtung war: »Nur ist die Einführung der G.[asbeleuchtung] im Zuschauerraume durchaus nicht rathsam, wenn die Bühne noch mit Oehl beleuchtet wird, weil alsdann das Bühnenbild gegen die Tageshelle im Auditorium dunkel und unklar erscheint.«⁶ In der Zeit, in der der Lexikonartikel erschien, herrschte noch in sämtlichen deutschen Theatern die Ausleuchtung mit Öl- bzw. Talglicht vor, nur im Theater in der Komödienstraße in Köln vermeldet er das erste Gaslicht. Die Sichtverhältnisse im Theater, vor allem im Bühnen- und Orchesterbereich, waren sicher sehr problematisch. Aber aus diesem Grunde oder aus Rücksicht auf ein durch die Dirigierbewegungen gestörtes Publikum die Entwicklung der wirklichen Bestimmung des Dirigenten vor dem Orchester aufzuhalten, vermochten diese Einwände dann doch nicht.

³ Kai Köpp: »Komponierende Kapellmeister und dirigierende Konzertmeister: Zur Vorgeschichte des »interpretierenden Dirigenten«, in: *Handbuch Dirigenten*, hrsg. von Julian Caskel und Hartmut Hein, Kassel 2015, S. 19–25, hier: S. 22.

⁴ Seyfried 1831, S. 236.

⁵ Zitiert nach: Elmar Buck, *Thalia in Flammen. Theaterbrände in Geschichte und Gegenwart*, Erlensee u. a. 2000, S. 14; die Einführung der Elektrizität erfolgte erst zum Ende des 19. Jahrhunderts, nachdem 1882 die Glühbirnentechnik erfunden worden war. Ebd., S. 19.

⁶ Ebd.

In dem genannten Artikel aus der *Neue[n] Zeitschrift für Musik* wird im zweiten Teil die Notwendigkeit eines dirigierenden Orchesterleiters durchaus anerkannt, aber auch schon die eigentliche Aufgabe eines Dirigenten umschrieben:

Der Posten am Directionspulte ist schwer; denn im eigentlichen Sinne ist der Dirigent eines Orchesters nicht der Werckmeister, der die Maschine leitet oder ihre Bewegung bestimmt, sondern die verkörperte Composition. Was der Componist lebendig empfunden aus seinem Inneren geschaffen hat, muß der Director mit seinem Wissen erkennen, denn die Musik in ihrer geistigen Größe läßt sich nicht durch Generalbaß, noch durch Dienen von Unten hinauf allein erlernen, sondern durch fleißiges Studium aller mit der Musik in Verbindung stehenden Wissenschaften.⁷

Im Optimalfall geschehe es, dass »der Geist der Composition seine Strahlen vom Directionspulte aus über das Orchester würfe.« Die eigentliche Dirigieraufgabe wie -leistung werde dann deutlich, wenn »[n]icht das Spiel von Forte und Piano [...] den Geist der Composition [wiedergibt], sondern das Tonstück als Kunstwerk aufgefaßt und ausgeführt« wird. Zum Schluss seines Artikels kommt der Autor wieder auf die »delikate« Stellung, wie er es ausdrückt, des Dirigenten zu sprechen, da er diesen in der stetigen Beobachtung durch das Publikum weiß. Nach des Autors Auffassung verrät ein unterschiedlicher Dirigiereinsatz gar die Qualität eines Orchesters: »Je weniger ein Orchester dirigiert wird, desto höher steht es, oder; je mehr ein Orchester dirigiert werden muß, desto niedriger ist die Stufe seiner Ausbildung«.

In der Zeit, in der Wagner seine ersten Kapellmeister-Engagements innehatte und so die Grundlagen seiner Dirigierausbildung und -auffassung erlangte (Würzburg 1833, Magdeburg 1834–36⁸, Königsberg 1836–37⁹, Riga 1837–39¹⁰ und Dresden 1842–49), war ein Dirigent für die zeitgenössische Kritik jemand, dessen Tätigkeitsspektrum von überflüssig, störend bis möglicherweise schon notwendig reichen konnte, da man allmählich begann, ihn als interpretierende Person auszumachen. Die ersten pejorativen Charakteristika mögen ihren Grund vielleicht darin haben, dass ein Dirigent sich zu dieser Zeit nicht ausbilden lassen konnte, sich selbst seine handwerklichen Mittel erarbeiten musste und manchmal Verhaltensweisen zeigte, die man auch bei Wagners Auftritten beobachten konnte. Gemeint ist hier etwa das Fußstampfen zur Temporegulierung: »[...] das störende Stampfen mit dem Fuße, was wir bei Herrn Kapellmstr. Wagner schon öfters rügen mußten, und man kann sich den Genuß vorstellen.«¹¹

⁷ »Vom Dirigieren und insbesondere von der Manie des Dirigirens«, S. 130. Folgezitate ebd.

⁸ Astrid Eberlein/Wolf Hohbohm, *Wie wird man ein Genie? Richard Wagner und Magdeburg*, Oschersleben 2010. Das Magdeburger Theater bespielte in den Theaterferien auch Bühnen wie diejenigen in Bad Lauchstädt, das nach Goethes Plänen geschaffene Theater des Weimarer Hofes und das Hoftheater in Rudolstadt. In Bad Lauchstädt dirigierte Wagner Mozarts *Don Giovanni* (Don Juan) erstmals; hier lernte er seine spätere Frau Minna Planer kennen. S. Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, Bd. 1, München 1969, S. 94–96.

⁹ Ebd., S. 135.

¹⁰ Norbert Heinel, *Richard Wagner als Dirigent*, Wien 2006, S. 5.

¹¹ *Neue Zeitschrift für Musik* Bd. 29 (1848), S. 158, unterzeichnet mit »FWM«.

Eine Möglichkeit, den Dirigentenberuf zu erlernen, nennt Ferdinand Simon Gassner in einer der ersten Lehrbuchveröffentlichungen zu diesem Thema gleich zu Beginn:

Wenn ein talentbegabter Musiker gründliche Studien gemacht, und sich unter guter Leitung und Umgebung im Laufe angemessener Zeit Routine erworben hat, wird er – wenn er sich überhaupt dazu berufen fühlt – nach irgendeinem Meister, den er zum Vorbild wählt, sich zum Musikdirigenten ausbilden können, ohne die Befähigung dazu aus einem Lehrbuche schöpfen zu wollen oder zu müssen, da für das gesamte Geschäft practische Uebung und Erfahrung die besten Lehrmeister sind.¹²

Ein solcher Werdegang wurde auch von Wagner eingeschlagen. Er eignete sich durch das Abschreiben vor allem der Partituren von Beethovens 5. und 9. Symphonie, durch das Nolens-Volens-Studium der Harmonielehre und des Kontrapunkts grundlegende Kenntnisse an, unterließ es aber bewusst oder emotional, sich ein dirigierendes Vorbild zu nehmen.¹³ Im Gegenteil: Schon in der Frühzeit seines dirigentischen Berufslebens konnte ihm anscheinend kein dirigierender Kollege Bewunderung entfachen oder gar Vorbildfunktion übernehmen. Seine Abneigung machte auch vor einem Musiker wie Felix Mendelssohn Bartholdy¹⁴ nicht halt – oder müsste man nicht besser sagen: gerade seinetwegen! –, dessen Dirigat er zum Beispiel 1836 bei einem Besuch in Leipzig miterlebte. Von da an begann er, ihn vehement und immer wieder herabzuwürdigen, inklusive dessen Schülerschar. Er gehöre zu den »eigentlichen eleganten Dirigenten«, die »eine fatale Liebe für das Herunter- oder Vorüberjagen haben.«¹⁵ Wagner bemängelt an seinem Dirigierstil ferner, dass er gelegentlich Details herausarbeite, andere aber missachte, ein Vorgehen, das nach seiner Ansicht nur als »Obstination« (Eigensinn) zu bezeichnen sei. Mendelssohns Dirigiercredo sei es gewesen, »etwas lieber zu schnell zu nehmen«, da »das zu langsame Tempo am meisten schade.«¹⁶

Schärfste Kritik geschah auch an heute weniger bekannten Dirigenten wie Friedrich Schneider, dem Dessauer Hofkapellmeister, der vor allem durch seine Dirigate auf den großen Musikfesten der Zeit und durch seine Oratorienkompositionen einen klangvollen Namen hatte (»Weltgericht«-Schneider).¹⁷ Diesen erlebte Wagner 1836 in Dessau

¹² Ferdinand Simon Gassner, *Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde*, Karlsruhe 1844, S. 1 – Auch Gassner moniert das »akustische« Dirigat: »Wenn der Dirigent einen Tempowechsel durch das heftige Pochen mit den Füßen, piano und forte durch Zurufen erreichen, überhaupt seinen Willen auf auffallende oder gar störende Weise kundgeben muss, so steht es schlimm um die Anstalt, und er macht sich selbst dadurch ein schlimmes Compliment als dem Personale, welches er besser hätte heranbilden sollen.« (S. 62). – Vgl. hierzu außerdem Dieter Gutknecht, »Ferdinand Simon Gassners ›Dirigent und Ripienist‹ (1844) als Lehrbuch für ›Kunstjünger‹ und ›Kunstfreunde‹, in: *Maestro! Dirigieren im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Alessandro di Profio und Arnold Jacobshagen, Würzburg 2017 S. 93–108; s. zum Kürzel »FWM«: Heinel 2006, S. 83, Fußnote 92.

¹³ Wagner/Gregor-Dellin, *Mein Leben*, S. 42.

¹⁴ Richard Wagner, *Über das Dirigieren* (1869), Studienausgabe, hrsg. und kommentiert von Egon Voss, Tutzing 2015, S. 94–97; Heinel 2006, S. 390–396.

¹⁵ Wagner/Voss, *Dirigieren*, S. 17.

¹⁶ Ebd., zudem S. 96; Heinel 2006, S. 393.

¹⁷ Dieter Gutknecht, »Der Herzoglich-Dessauische Hof-Kapellmeister Dr. Friedrich Schneider (Weltgericht-Schneider). Vom Vergessen von Musik«, in: *Österreichische Musik – Musik in Österreich [...]*,

anlässlich des dortigen Musikfestes. Schneider hatte ausgerechnet Beethovens 5. Symphonie aufs Programm gesetzt, ein Werk, das Wagner bekanntlich besonders studiert hatte. Schneider wird von Wagner beschrieben als ein Dirigent, »dessen Physiognomie, ähnlich der eines besoffenen Satyrs« sei, von dem er nun dieses Werk »so ausdruckslos und nichtssagend« aufgeführt erleben musste. Die Kritik an der Ausführung beruht vornehmlich auf dem Dirigieranspruch, den er sich selbst erarbeitet hatte und den er gegen alle Kritik verteidigen und beibehalten sollte. Wagner spricht von »dem in mir lebenden Phantasiebild von diesen Werken und der stets einzig nur von mir gehörten lebendigen Aufführung«¹⁸, die ihm kaum bei einer von einem anderen Dirigenten dargebrachten auch nur annähernd geboten werden konnte.

Wagners Herangehensweise an das Dirigieren wurde nachdrücklich durch die in Paris erlebten Konzerte mit dem Orchester des Conservatoire unter Leitung von François-Antoine Habeneck und da besonders durch eine Aufführung der 9. Symphonie von Beethoven 1839 geprägt. Von diesem Erlebnis berichtet er:

Dies geschah durch meine Anhörung der 9. *Symphonie Beethovens*, welche ich nun von diesem berühmten Orchester mit dem Erfolge eines beispielloss andauernden Studiums in so vollendeter und ergreifender Weise vorgetragen hörte, daß wie mit einem Schlage das in meiner Jugendschwärmerei von mir geahnte Bild von diesem wunderbaren Werke [...] nun sonnenhell wie mit den Händen greifbar vor mir stand.¹⁹

Speziell dieses Erlebnis, aber auch die Orchesterkultur des Conservatoire-Orchesters allgemein bildeten die klangliche und qualitative Vorstellung seiner Orchesterarbeit ab 1842 in Dresden.²⁰ Nach diesem Klang- und Perfektionserlebnis erschien ihm die dortige Orchestersituation vor allem, was die Streicherbesetzung anbelangte, als zu dürftig. Es war besetzt: jeweils acht erste und zweite Violinen, vier Violen, vier Violoncelli, vier Kontrabässe, einfach besetzte Holzbläser und Trompeten, vier Hörner, Posaunen und Tuba, Pauken und Schlagzeug.²¹

hrsg. von Elisabeth Theresia Hilscher, Tutzing 1998, S. 349–358, hier: S. 355; Wagners Kollege am Hoftheater, Carl Gottlieb Reissiger, hatte Schneider zu dem Anlass die Aufführung seines Oratoriums *Das Weltgericht* fest zugesagt. Wagner erreichte eine Verlegung der Aufführung auf den 7. November 1846.

¹⁸ Beide Zitate: Wagner/Gregor-Dellin, *Mein Leben*, S. 110.

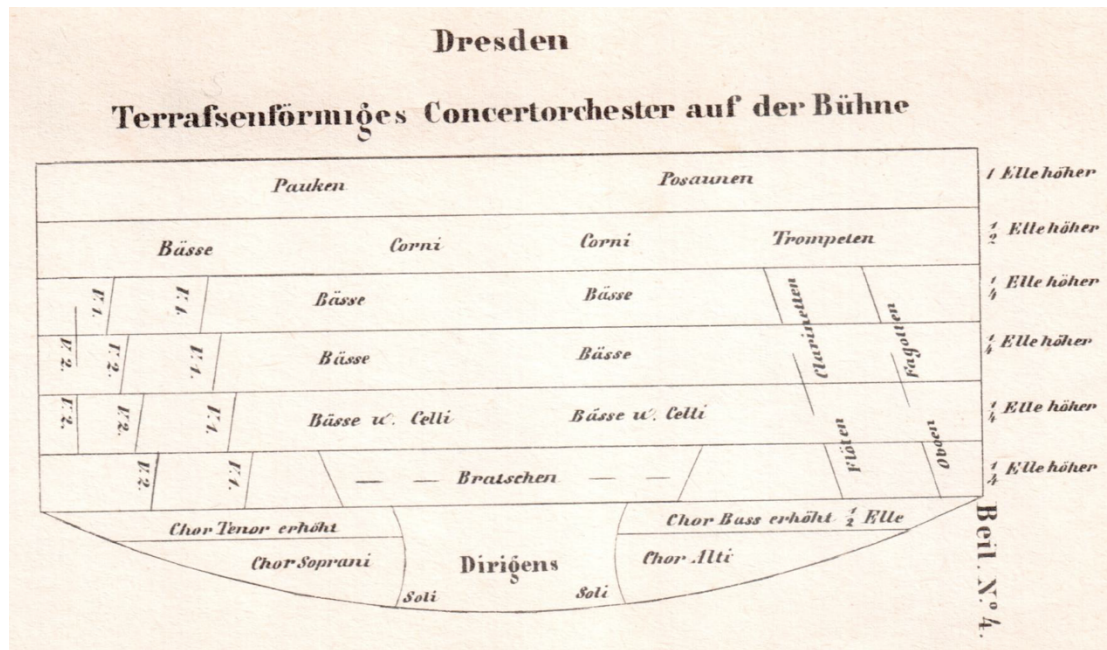
¹⁹ Ebd. S. 185; »beispielloss andauernden Studiums« – Wagner weist darauf hin, dass Habeneck im Lauf seiner Leitung des Conservatoire-Orchesters (gegr. 1828, bestand es aus 120 Orchestermusikern und Sängern) besonders das Werk Beethovens pflegte. Er führte unter anderem sämtliche Symphonien mehrfach auf. S. Beate Angelika Kraus, *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Bonn 2001. – Vgl. Wagner/Voss, *Dirigieren*, S. 11 ff.

²⁰ Zur Zeit des Amtsantritts von Wagner hielt sich Hector Berlioz zu zwei Konzerten in Dresden auf. Er berichtet von der Unterstützung, die Wagner ihm hierbei gewährte. S. Hector Berlioz, *Memoiren*, hrsg. von Rolf Rosenberg, München 1979, S. 279.

²¹ Gassner 1844, Beilage 2, dort Orchesterplan; Heinel 2006, S. 51.

Königl. Hoftheater in Dresden. — *Casta Diva*, große tragische Oper von Richard Wagner. — Act IV, letzte Scene.

8



[Abbildung 3: Terrassenförmiges Concertorchester auf der Bühne, in: Gassner 1844, Beilage No. 4]

Wahrscheinlich die Anordnung der Mitwirkenden auf der Bühne des »Königlichen Hoftheaters«, die sich Wagner für die Aufführung der 9. Symphonie Beethovens aus akustischen Gründen ausdachte. Jeder Querstrich deutet eine Erhöhung einer Stufe an, wobei die sächsische Elle 50 bis 80 cm misst.

Nach vier Jahren Dirigiererfahrungen erkannte Wagner 1846 eine Möglichkeit, selbst die 9. Symphonie Beethovens in Dresden aufzuführen. Obwohl für ein traditionelles Wohltätigkeitskonzert am Palmsonntag bereits ein anderes Programm abgemacht war (Schneider, *Das Weltgericht*, das er selbst dirigieren sollte), schaffte es Wagner, mit viel Intrige und Überzeugungswillen in Presse und Musikerkreisen seine Idee zu verwirklichen.²² Er begann die Vorbereitung mit erneutem intensiven Studium der Partitur, was ihn zu folgendem Ergebnis kommen ließ: »Was nun den künstlerischen Teil der Aufführung betraf, so arbeitete ich einer ausdrucksvollen Wiedergabe von seiten des Orchesters dadurch vor, daß ich alles, was zur drastischen Deutlichkeit der Vortragsnuancen mich nötig dünkte, in die Orchesterstimmen selbst aufzeichnete.«²³

Der hieraus entstandene Katalog²⁴ reichte von der Verdoppelung der Blasinstrumente, über Uminstrumentierungen (2. Satz, T. 93–97; 1. Satz, T. 407–414) und Erweiterungen im Instrumentalsatz (4. Satz, Beginn, Trompeten) hin zu der Änderung von Bläserstimmen, zu Neuakzentuierungen, zu Modifikationen von Tempo und Dynamik und der Missachtung von Fermaten, um nur einige Eingriffe aufzuführen.

²² Gutknecht 1998, S. 355; Wagner/Gregor-Dellin, *Mein Leben*, S. 341/342.

²³ Richard Wagner, *Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 2, Leipzig 1907⁴, S. 51.

²⁴ Heinrich Porges, *Die Aufführung von Beethoven's Neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth*, Leipzig 1872; hier: Heinel 2006, S. 333 (mit sämtlichen von Porges protokollierten Änderungen).

Da die Aufführung auf der Bühne des alten Opernhauses stattfand, hatte Wagner eine Aufstellung des gesamten Apparates erwirkt, bei der die Mitwirkenden auf halbkreisförmig ansteigenden Stufen platziert waren. Dabei standen Chor und Solisten vor dem Orchester, die tiefen Streicher (ab den Bratschen) in der Mitte, hinter diesen rechts die Blasinstrumente und links die Violinen (vom Dirigenten aus gesehen), ebenso erhöht.²⁵ Diese Aufstellungsform wurde wegen des hervorragenden Klangergebnisses in den Besprechungen überwiegend gelobt²⁶, wie die Interpretation insgesamt²⁷ (bis auf Wagners Dresdner schärfste Kritiker Banck und Schladebach), zu welcher Wagner zum besseren Verständnis für das Publikum ein Programm nach Goethes *Faust* verfertigt hatte.²⁸ Hinzu kamen »Spezialproben«, etwa allein zwölf für Violoncelli und Kontrabässe, um bei der rezitativischen Stelle zu Beginn des vierten Satzes (ab T. 9 ff.) »zu einem fast ganz frei sich ausnehmenden Vortrage derselben zu [kommen] und sowohl die gefühlvollste Zartheit, als die größte Energie zum ergreifendsten Ausdruck zu bringen.«²⁹ Auch mit dem Chor (nach Wagners Auskunft 300 Mitglieder: Theaterchor, Dreissig-sche Singakademie, Knaben des Kreuzchores und Chor des Dresdner Lehrer-Seminars) probte er intensiv, um die schwierigen Stellen (»Seid umschlungen« und »Brüder, überm Sternenzelt«) nicht nur zu meistern, sondern sämtliche Sänger »auf die mir besonders eigentümliche Weise in wahre Ekstase zu versetzen.«³⁰

Dieser immense Aufwand der Aufführung der 9. Symphonie war dazu angetan, seine Vorstellungen eines gelungenen Dirigats verwirklicht zu sehen. Und genau diese gehen 1869 in die vermeintlich grundlegende Schrift Wagners über das Metier des Dirigenten ein: *Über das Dirigieren*. Sie kann als Grundlage zum »Aufführen von Musik« schlechthin verstanden werden³¹, bezieht sich aber letztlich auf ihn und seine Ideale des Dirigierens. Diese resultieren aus den eigenen Erfahrungen als Dirigent, speisen sich aber unter anderem auch aus den früh gewonnenen Erkenntnissen rund um Habeneck. Die Erinnerung an dessen Pariser Aufführungen, welche laut Wagner durch jahrelanges Proben zustande kamen³², ist ihm nach 30 Jahren (Paris 1839, *Über das Dirigieren* 1869) noch so gegenwärtig, dass er sie aufgreift und an den wichtigsten Merkmalen den Grundstock für seine Theorie des Dirigierens festmachen kann. Die so gearteten Dirigate wandte Wagner in besonderem Maße auf seine eigenen Werke an, wie er es am Vorspiel zu den *Meistersinger[n] von Nürnberg*³³ oder dem *Tannhäuser* beschreibt.³⁴

²⁵ Wagner, Bericht, S. 55.

²⁶ S. zum Beispiel in: *Neue Zeitschrift für Musik* Bd. 41 (1846), S. 159; *Signale für die musikalische Welt* Bd. 4 (1846), S. 154; *Allgemeine Musikzeitung* Bd. 48 (1846), Sp. 592; Heinel 2006, S. 83.

²⁷ Niels Wilhelm Gade und Ferdinand Hiller, die die Generalprobe hörten, waren verschiedener Meinung: Ersterer war begeistert, dem zweiten seien die Tempomodifikationen zu weit gegangen, wie Wagner berichtet; s. Wagner, Bericht, S. 56.

²⁸ Ebd., S. 56–64; Heinel 2006, S. 81, 84 ff.

²⁹ Wagner, Bericht, S. 54.

³⁰ Ebd., S. 55.

³¹ Wagner/Voss, *Dirigieren*, S. 100, Beginn des Kapitels »Dirigieren«.

³² Ebd., S. 12.

³³ Ebd., S. 71.

³⁴ Ebd., S. 50; *Neue Zeitschrift für Musik* Bd. 37 (1852), S. 23–25; 24. Dez. 1852, S. 44–46; Bd. 38 (1853), S. 14–18.

Zu Beginn seiner Überlegungen in *Über das Dirigieren* stellt sich Wagner die Frage, was traditionellen Dirigenten wie zum Beispiel Friedrich Schneider, Carl Gottlieb Reissiger, Carl Wilhelm Guhr, Joseph Strauß, Heinrich Esser, Franz Lachner fehle, um speziell das Niveau der Wiedergabe und die Orchesterkultur allgemein zu steigern. Seine Antwort spiegelt einen von Wagners wesentlichen Charakterzügen wider: »Zunächst fehlte diesen Herren aber Eines, um der nöthigen Neugestaltung unseres Orchesters und der mit ihnen verbundenen Institute förderlich zu sein: – Energie, wie sie nur ein auf wirklich eigener Kraft beruhendes Selbstvertrauen geben kann.«³⁵

Das Fehlen dieser Eigenschaft als *conditio sine qua non* des neuen Dirigierens meint er auch an so großen Namen wie Giacomo Meyerbeer und Felix Mendelssohn Bartholdy feststellen zu können, wobei es die beiden Letztgenannten zu verantworten hätten, dass das Berliner Orchester »die letzte Spur der Spontini'schen Präzisionstradition« habe verschwinden lassen.³⁶ Energie wird verstanden als unbedingter Einsatzwille, der nur eines zum Ziel haben kann: die sich erarbeitete Vorstellung eines Werkes als einzig richtige erkannt zu haben und sie gegen alle Schwierigkeiten sowie Risiken durchzusetzen. Hier, so scheint es, taucht der Geniegedanke erstmalig im Zusammenhang mit dem neuen Bild des Ideals eines Dirigenten auf.³⁷ Man kann diese Vorstellung auch aus Wagners Schopenhauer-Lektüre herleiten, wo es verkürzt heißt, dass die Musik »nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht« ausspreche, »sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst.«³⁸ Eine solche Musikauffassung erfordert den von Wagner geforderten neuen Dirigenten, der nur unter Einsatz aller ihm zur Verfügung stehenden Mittel und seiner gesamten Energie dem musikalischen Kunstwerk gerecht werden könne. Nach Wagners Auffassung müsse ein »moderner« Dirigent seine »richtige« Interpretation einzig und allein aus den Erfordernissen und Gegebenheiten der Oper und des Theaters herleiten, anders ausgedrückt: Der zu singende Text bestimme letztlich und grundlegend Tempo und Gestaltung der begleitenden Musik, so wie er es bei dem »seelenvoll sicher accentuirten Gesange der großen Schröder-Devrient«³⁹ kennengelernt zu haben meinte. Wagner überträgt die Erkenntnis bzw. Forderung für das sinnvolle Musizieren auch auf die Wiedergabe der absoluten Musik. Hier muss sich der

³⁵ Wagner/Voss, *Dirigieren*, S. 6.

³⁶ Ebd., S. 7.

³⁷ S. auch: Wagner/Voss, *Dirigieren*, S. 100; Wagner sagt über Dirigenten wie auch Habeneck, sie seien »ohne alle ›Genialität‹«, obwohl er durch ihn das große Erlebnis in Paris hatte. Kann ein »nicht-genialer« Dirigent, der »keine abstrakt-ästhetische Inspiration besitzt« (Ebd., S. 15), trotzdem eine »geniale« Aufführung zustande bringen? Nach Wagner ja, da Habeneck »durch anhaltenden Fleiß sein Orchester darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen.«

³⁸ Zitiert nach: Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 469; das Zitat stammt aus Wagners Schrift *Ein glücklicher Abend* (1841) und lautet vollständig: »Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst.« Schopenhauers musikphilosophischer Grundgedanke: Musik spreche »nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das An-sich aller Erscheinung, den Willen selbst« aus. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Leipzig 1819, § 52.

³⁹ Wagner/Voss, *Dirigieren*, S. 268 (Sperrung im Original). Wilhelmine Schröder-Devrient war eine der ersten Sängerinnen, die vor allem um eine charaktervolle Bühnendarstellung bemüht war. Vgl. Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913, S. 333 ff, hier: S. 334.

Dirigent vom Gesanglichen eines Themas, der Phrase und des Gesamtverlaufs, vom alles bestimmenden und einzig erstrebenswerten Melos, wie er es nennt, leiten lassen, wie er es in Paris bei den Proben und der Aufführung der 9. Symphonie meinte, erlebt zu haben. Folgt ein Dirigent dieser Direktive konsequent, ergibt sich aus dem Vorbild zum sprachnahen Musizieren nicht nur das Moment des Sanglichen, sondern auch die – seiner Meinung nach – richtige Wahl nicht nur des Satz-, sondern auch die Modifikation des Phrasen- und Abschnitttempo.⁴⁰ Für Anhänger der Historischen Aufführungspraxis mag Wagners Vorgehen damit auch an die von Mattheson beschriebene barocke »Klangrede« erinnern, die sich gleichfalls den Gesetzmäßigkeiten der Poesie bediente.⁴¹

Wagner hielt sich bei seinen eigenen Dirigaten streng an diese nach seiner Meinung einzig richtige Methode: »Das richtige Tempo giebt guten Musikern bei genauerem Bekanntwerden mit dem Tonstück es fast von selbst an die Hand, den richtigen Vortrag dafür zu finden, denn jenes schließt bereits die Erkenntnis dieses letzteren von Seiten des Dirigenten in sich ein.«⁴² Zu beachten sei ferner, ob es sich um ein Adagio – den »gehaltenen Tone«, den »Gesange« – oder um ein Allegro – die »rhythmische[-] Bewegung«, die »Figuration«⁴³ – handele. Im Adagio »zerfließt der Rhythmus in das sich selbst angehörende, sich allein genügende reine Tonleben«, wofür Wagner den Beginn des 3. Satzes der 9. Symphonie Beethovens als Beispiel angibt.⁴⁴ Seiner Auffassung nach verlangt dieses Adagio nach »unendlicher Ausdehnung«. Als typische Beispiele für das Allegro als kontrastierendes Gegenteil führt er die Schlusssätze von Mozarts Es-Dur-Symphonie KV 543 und Beethovens 7. Symphonie an. Sowohl Wagners Extremtempi als auch seine im Satz erfolgenden Tempomodifikationen, die übergangslos zu erfolgen hätten⁴⁵, verwirrten die Kritik. Als Beispiel diene eine solche über eine Aufführung von Beethovens 3. Symphonie: »Kaum acht Takte lang dasselbe Tempo, Ueberladung von Sforzatos und Ritardandos [...]. Der erste Satz begann im schnellen Walzertempo und retardierte stellenweise bis zum Andante; der Trauermarsch völlig ungenießbar, Scherzo und Finale so übereilt, daß man kaum zu Athem kommen konnte.«⁴⁶ Auch hier wird ferner das »störende Stampfen mit dem Fuße« aufgeführt.

Wagners Dirigierauffassung – das zeigen die Reaktionen in den Kritiken – brach in manchen Bereichen mit den konventionellen Traditionen dieses sich neuetablierenden Berufsstands. Es ist nicht mehr nur das »gebräuchliche[-] metronomisch-automatische

⁴⁰ Ebd. S. 273–274.

⁴¹ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks. Nachdruck hrsg. von Margarete Reimann, Kassel 1954, S. 181 § 2, 5, 6.

⁴² Wagner/Voss, *Dirigieren*, S. 15–16.

⁴³ Ebd. S. 27.

⁴⁴ Ebd.; den Schlussabschnitt des Satzes als Beispiel für das »Zeitmaß des Allegro« anzugeben, da hier »das deutlichste Beispiel der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die schärfere Rhythmisierung« vorläge, bringt insofern keinen Hinweis auf das Tempo, da Beethoven »Stesso tempo« vorschreibt, womit er das des Satzbeginns (bzw. des unmittelbar vorhergehenden Abschnitts) meint. S. Beethoven, Symphonie Nr. 9 in d-Moll, Urtext hrsg. von Jonathan Del Mar, Kassel 1999, S. 176.

⁴⁵ Wagner/Voss, *Dirigieren*, S. 101.

⁴⁶ *Neue Zeitschrift für Musik* Bd. 28 (1848), S. 157/58; unterzeichnet ist die Kritik wieder mit »FWM«, also nicht von Wagners Dresdner schärfsten Ablehnern Banck und Schladebach.

Taktschlagen«⁴⁷ – Wagner ließ manchmal das Orchester auch ohne Zeichengebung allein spielen, wie es manche Dirigentenkollegen (Mendelssohn, Weber) auch taten –, sondern er hatte wie Hector Berlioz⁴⁸ begonnen, die Werkinterpretation in sein Dirigat einzuführen. Das erforderte eine verstärkt »darstellende« linke Hand, eine Erkenntnis, die er in Klavierinterpretationen und Dirigaten Liszts⁴⁹ wiederfand.



[Abbildung 4: Wagner als Dirigent. »The music of the future«, in: *Vanity fair*, 19.05.1877, S. 310]

⁴⁷ Ferdinand Praeger, *Wagner as I knew him*, London 1892, S. 250; zitiert nach: Heinel 2006, S. 303.

⁴⁸ Hector Berlioz, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration moderne*, Paris 1843, S. 299–312; das Dirigierkapitel in Deutsch: *Der Orchester-Dirigent von Hector Berlioz. Eine Einleitung zur Direction, Behandlung und Zusammenstellung des Orchesters. Mit fünf Notentafeln. (Enthaltend alle Zeichen für sämtliche vorkommenden Tact- und Schlag=Arten)*. Autorisierte deutsche Ausgabe von Alfred Döffel, Leipzig 1864.

⁴⁹ Wagner/Voss, *Dirigieren*, S. 61.

Auf die scharfen Kritiken, die Liszt nach seinen Konzerten auf dem Musikfest 1853 in Karlsruhe erhielt, antwortet er in einem Brief, der die neue Art des Dirigierens an Auführungen von Beethovens Symphonien erläutert:

Sie erfordern meinem Urtheile nach von Seiten der ausführenden Orchestern einen Fortschritt, dem wir uns jetzt zu nähern zu scheinen, der aber noch weit entfernt ist, aller Orten seiner Verwirklichung entgegenzugehen; einen Fortschritt der Betonung, in der Rhythmisierung, in der Art gewisse Stellen im Detail zu phrasiren, zu deklamiren und Schatten und Licht im Ganzen zu vertheilen – mit einem Wort: einen *Fortschritt im Stil der Ausführung* selbst.⁵⁰

Die Kritik zu den Konzerten, die Wagner 1855 in London dirigierte⁵¹ – Beethovens Symphonien Nr. 3–9, Mozarts drei letzte KV 543, 550, 551, von Mendelssohn (!) die 3. und 4. Symphonie, Violinkonzert usw. –, erkannte und lobte den neuartigen Stil:

Offenbar ist Herrn Wagners Theorie – und wir glauben, dass sie richtig ist –[,] dass der Dirigent im Orchester die Position eines Pianisten einnimmt, der es nicht nur in metronomischer Bewegung hält, sondern im Einklang mit seinen eigenen Impulsen beherrscht, es hier verlangsamt und dort beschleunigt und entweder ein Wispern oder einen Donner Schlag hervorlockt, wie seine Gefühle dies im Augenblick erheischen ... Das ist unzweifelhaft die wahre Theorie über die Orchesterleitung [...].⁵²

Historisch betrachtet, hat Wagner das Dirigieren in neue Bahnen gelenkt, das sich einerseits der zeitnahen philosophisch-ästhetischen Klassifizierung der »Neudeutschen Schule« (nach Franz Brendel) verwandt fühlte, andererseits aber auch rein subjektive Auffassungen hartnäckig vertrat, welche seiner innersten Überzeugung entstammten. Auch wenn er nach den Londoner Konzerten eigentlich nur noch seine eigenen Werke dirigierte, sich somit bewusst von einer Karriere des Dirigier-Virtuosen zurückzog, lebten seine Ideale, aber auch Eigenmächtigkeiten wie Eingriffe in Partituren bei seinen Schülern wie Hans von Bülow⁵³, Hans Richter⁵⁴ oder Hermann Levi fort.

⁵⁰ Franz Liszt, »Ein Brief über das Dirigieren. Eine Abwehr. 1853«, in: *Franz Liszt, Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Hildesheim u. a., 1978, S. 229–232, hier: S. 231; ferner: Hoplit (Richard Pohl), »Die Manie des Dirigierens«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* Bd. 40 (1854), Nr. 1, S. 5/6; Nr. 2, S. 16–18; Nr. 3, S. 24/25; Nr. 4, S. 37–40, hier: S. 39; Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 46)*, Stuttgart 1999, S. 276.

⁵¹ Wagner/Voss, *Dirigieren*, S. 93.

⁵² *Sunday Times* vom 1. April 1855, zitiert nach: Heinel 2006, S. 303; »wie seine Gefühle es im Augenblick erheischen« – hier müsste das englische Original überprüft werden. Wagners Gedanken zum Dirigieren haben gezeigt, dass ein genaues Studium der Partitur erst die Interpretation möglich macht, die vorher durch zahlreiche Proben mit dem Orchester festgelegt wird. Da entscheidet nicht der Moment, sondern er kann allenfalls nuancieren.

⁵³ Hinrichsen 1999, S. 276; dort auch Beispiele von Übernahmen von Wagners Eingriffen in das eigene Dirigieren: S. 280/81: Beethovens 3. Symphonie; S. 288–307: Beethovens 7. Symphonie.

⁵⁴ Michael Allis, »Richard Wagner: a new source for tempi in *Das Rheingold*«, *Cambridge Opera Journal* 2008, 20/2, S. 117–148, doi:10.1017/S0954586709002444. Allis wertet unter anderem die Tempoangaben aus, die Edward Dannreuther anlässlich einer Probe zu *Rheingold* in Bayreuth protokollierte.

Zusammenfassung

Das Dirigieren eines größeren Ensembles war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weder bereits etabliert, ein institutionell erlernbarer Beruf noch als solcher in seiner Berechtigung anerkannt. So musste sich auch Richard Wagner das Handwerkliche von tätigen Dirigenten wie Felix Mendelssohn Bartholdy, François-Antoine Habeneck oder Gaspare Spontini »abschauen« und selbst erarbeiten. Dies begann in seiner Leipziger Ausbildungszeit etwa durch das Abschreiben von Beethovens 5. und 9. Symphonie und durch das Hörerlebnis des Conservatoire-Orchesters während des Aufenthalts in Paris 1839. Hier hatte Wagner Gelegenheit, die intensive Probenarbeit Habenecks mit dem Orchester kennenzulernen, die ihm als Vorbild für seine Aufführung der 9. Symphonie Beethovens 1846 in Dresden als Grundlage dienen sollte – erweitert durch seine selbst entwickelten Konzepte wie seine Melos-Auffassung. Die Gruppen-, Orchester-, Chor- und letztlich Gesamtproben nach vorausgegangenem akribisch durchgeführtem Partiturstudium waren dazu angetan, nicht nur durch intensive Einstudierungsarbeit eine exzellente Aufführung zu erreichen, sondern auch die Vorstellungen einer dirigenti-schen Interpretation zu verwirklichen und zu verfestigen. Die auch bei Franz Liszt zu findende Vorstellung, ein Dirigent müsse wie ein Pianist mit dessen Mitteln eine Dirigierinterpretation gestalten, umfasst dabei unter anderem sowohl Tempomodifikationen als auch die Ausdrucksgestaltung. Eine auf dieser Basis erfolgte Vorbereitung und Durchführung kann durchaus als Grundlage einer neuen Kunst des Dirigierens anerkannt werden.

In the first half of the 19th century, conducting a larger-scale ensemble was neither an already-established, institutionally-taught profession nor did it warrant recognition as such. Thus, Richard Wagner was also compelled to »eyeball« the skills of active conductors such as Felix Mendelssohn Bartholdy, François-Antoine Habeneck and Gaspare Spontini in order to develop his own. This began during his studies in Leipzig through, for example, copying out Beethoven's 5th and 9th symphonies and by listening to the conservatoire orchestra during a stay in Paris in 1839. Here, Wagner had the opportunity to familiarize himself with Habeneck's intensive rehearsal methods with the orchestra that served as the groundwork-forming inspiration for the 1846 performance of Beethoven's 9th symphony in Dresden – enhanced by his insights acquired by that time such as his notion of Melos. The aim of the group, orchestra, choir and ultimately general dress rehearsals based upon a previous, meticulously-executed study of the score was not only to achieve an excellent performance through intense rehearsal work but also to realize and solidify the conductor's interpretation of ideas. Fostered also by Franz Liszt, the idea that a conductor, with his means, must form an interpretation as would a pianist, encompasses not only tempo modifications but expressive presentation as well. Such preparation and implementation based upon this idea may certainly be recognized as the foundation of the new art of conducting.

Übersetzung: Jennifer Smyth